
Le rôle des femmes dans le développement des pratiques chorégraphiques expérimentales à Montréal dans la seconde moitié du XX^e siècle

*Women's contributions to the development of experimental choreographic
practices in Montreal in the second half of the 20th century*

Josiane Fortin



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/eccs/3738>

DOI : 10.4000/eccs.3738

ISSN : 2429-4667

Éditeur

Association française des études canadiennes (AFEC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2020

Pagination : 269-299

ISSN : 0153-1700

Référence électronique

Josiane Fortin, « Le rôle des femmes dans le développement des pratiques chorégraphiques expérimentales à Montréal dans la seconde moitié du XX^e siècle », *Études canadiennes / Canadian Studies* [En ligne], 88 | 2020, mis en ligne le 01 juin 2021, consulté le 11 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/eccs/3738> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/eccs.3738>

AFEC

Le rôle des femmes dans le développement des pratiques chorégraphiques expérimentales à Montréal dans la seconde moitié du XX^e siècle.

Josiane FORTIN, Université du Québec à Montréal

Durant la seconde moitié du XX^e siècle, les femmes ont grandement contribué au développement des pratiques chorégraphiques expérimentales au Canada central, notamment en valorisant la prise de risque et en rejetant l'académisme en art, en créant des compagnies phares en danse moderne et contemporaine avec lesquelles elles ont développé des signatures chorégraphiques distinctives, parfois féministes, et en fondant des institutions de formation et de diffusion en danse qui seront capitales dans l'expansion de l'art chorégraphique canadien. Malgré l'importante contribution de ces femmes et la vitalité de leurs activités chorégraphiques, peu d'écrits historiques mettent en lumière le rôle crucial que les femmes ont joué dans le milieu de la danse, et plus spécifiquement à Montréal, ce à quoi cet article tentera de remédier, en retraçant leur parcours depuis le *Refus global* en 1948 jusqu'à l'aube des années 2000.

During the second half of the 20th century, women greatly contributed to the development of experimental choreographic practices in Central Canada, in particular by promoting risk-taking and rejecting academicism in art; by creating leading companies in modern and contemporary dance with which they have developed distinctive, sometimes feminist, choreographic signatures; and by founding dance training institutions and theaters that became essential for the expansion of the Canadian choreographic field. Despite the important contribution of these women and the vitality of their choreographic activities, few historical writings highlight the crucial role that women have played in the dance community, and more specifically in Montreal, which this article will try to remedy by retracing their journey from the *Refus global* in 1948 until the beginning of the 2000s.

Les femmes ont joué un rôle capital dans le développement des pratiques chorégraphiques expérimentales¹ à Montréal dans la seconde moitié du XX^e siècle, notamment en tant que chorégraphes et créatrices d'institutions en danse à Montréal. La contribution de ces femmes sera étudiée ci-après, de même que la place qu'elles occupent dans l'histoire de la danse au Québec.

Françoise Sullivan et le *Refus global*

D'abord, il peut être souligné que trois danseuses et chorégraphes montréalaises : Françoise Sullivan, Jeanne Renaud et Françoise Riopelle ont contribué à l'avènement de la modernité en danse au Canada. Toutes trois

¹ Dans ce texte, le mot « expérimentales » est retenu pour désigner des démarches d'artistes en danse qui tendent vers l'exploration, la recherche, la prise de risques et l'improvisation, et ce, même si les processus de création peuvent subséquemment mener à l'élaboration de signatures chorégraphiques spécifiques et à des modes de composition plutôt structurés et organisés. Le terme est donc choisi pour qualifier la pratique d'artistes de diverses périodes et différents genres de danse présentant un intérêt pour l'expérimentation (ici, il s'agit essentiellement d'artistes en danse moderne, nouvelle danse et danse contemporaine).

créatrices, elles ont valorisé des démarches expérimentales en danse, en incluant notamment dans leurs œuvres de l'abstraction, de la spontanéité, de l'improvisation et des collaborations artistiques. Elles ont fait partie du cercle des artistes automatistes durant les années 1940 à Montréal (LINDGREN 2003 ; SMART 1998), groupe rassemblé autour de l'artiste Paul-Émile Borduas, alors professeur à l'École du meuble de Montréal, et au sein duquel se retrouvaient notamment des peintres, écrivain(e)s, danseuses, photographes et autres artistes, dont : Marcel Barbeau, Jean-Paul Riopelle, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Maurice Perron, Bruno Cormier, Madeleine Arbour, Marcelle Ferron, Muriel Guibault, Louise et Thérèse Renaud, qui se côtoyaient dans un désir d'expérimentation artistique et partageaient un intérêt particulier pour la création intuitive, l'abstraction et certains principes surréalistes (GAGNON 1998). L'un des moments clés dans l'histoire de la danse expérimentale a lieu lors de la publication du recueil du *Refus global* à Montréal. Ce document paru en 1948 contenait un manifeste écrit par Paul-Émile Borduas et signé par plusieurs artistes automatistes, dont les danseuses et chorégraphes Françoise Sullivan et Françoise Riopelle. Le manifeste visait à dénoncer la vision traditionnaliste de l'art, l'académisme, et plus largement, les valeurs conservatrices de la société québécoise, de même que la mainmise de la religion catholique sur la vie quotidienne au Québec et les institutions politiques rigides (LINDGREN 2003 ; SMART 1998). Dans cette publication, la danseuse Françoise Sullivan a écrit et signé *La danse et l'espoir*, texte qui soulignait le potentiel de la danse pour achever des buts humanitaires et collectifs. *La danse et l'espoir* est le seul texte écrit par une femme inclus dans le *Refus global* (SOLOMON 2014). Dans son texte, Sullivan insistait sur les forces libératrices de la danse, en valorisant la spontanéité, l'instinct, l'inconscient, l'automatisme et l'émotion (LINDGREN 2003 ; SULLIVAN 1948). Pour elle, la danse devait répondre avant tout à des pulsions, à une nécessité intérieure, et s'exprimer de façon personnelle et instinctive : « la danse est un réflexe, une expression spontanée d'émotions vivement ressenties. [...] Les énergies, étouffées depuis longtemps, trouvent le soin de se libérer par la suite, avec une fureur accrue. [...] Cet instinct si longtemps emprisonné, une partie de notre effort consiste maintenant à le déterrer » (SULLIVAN 1948, 1-3).

En choisissant la danse comme médium d'expression à son époque, Sullivan a pu affirmer son identité en tant qu'artiste de l'avant-garde à Montréal et elle a cherché à se distinguer des artistes automatistes masculins qui évoluaient pour leur part davantage en art visuel. Elle s'assurait ainsi, selon l'historienne de l'art Louise Vigneault (2002), d'avoir un espace d'expression et de visibilité relativement tangible dans un contexte hétéronormatif dominé par la figure de

LE RÔLE DES FEMMES DANS LE DÉVELOPPEMENT DES PRATIQUES
CHORÉGRAPHIQUES EXPÉRIMENTALES À MONTRÉAL DANS LA SECONDE MOITIÉ
DU XX^e SIÈCLE

l'artiste masculin². À travers sa danse, elle a tenté de donner une nouvelle image de la femme au présent, de s'émanciper et de revoir la place de la femme dans la société, celle-ci étant auparavant généralement confinée au foyer, à la sphère privée et au rôle de mère dans la première moitié du XX^e siècle au Québec³ (VIGNEAULT 2002). Comme le souligne Denise Lemieux, « la pratique des arts, de la musique et de l'écriture fait depuis longtemps partie des intérêts des femmes au Québec, mais avant les années 60 il était exceptionnel que plusieurs d'entre elles accèdent à une profession littéraire ou artistique » (LEMIEUX 2002, 241). Ainsi, Françoise Sullivan a donc cherché à réinvestir son corps de femme par l'art, un corps jadis contraint et immobilisé par les codes sociaux et moraux, alors que les institutions politiques et religieuses valorisaient surtout le « rôle de la femme épouse et mère » (MALTAIS 2002, 45)⁴.

En outre, dans sa démarche créative, Sullivan a adopté une approche primitiviste. Elle puisait dans les mémoires archaïques, s'intéressait à des formes de danse extra-occidentales, au rituel. Elle s'identifiait à « l'Autre » pour interroger le présent et questionner les valeurs hégémoniques promulguées par la société, l'État et l'église, à l'époque duplessiste :

Le recours au primitivisme sera alors marqué, chez [Sullivan], par un retour à un état édénique où les femmes et les créateurs auraient jadis occupé une place entière dans la société [...]. Le primitivisme deviendra en fait un moyen de redéfinir le présent. [...] L'ailleurs devenait, pour Sullivan, un ici à redéfinir. [...] Cette [...] identification à l'Autre [...] aura pour effet de contrer la xénophobie inculquée par l'idéologie clériconationaliste. Sullivan s'imposera en fait à titre de Sujet hors norme, de

² Ceci dit, malgré tout, les femmes automatistes n'ont pas obtenu une reconnaissance aussi tôt que leurs homologues masculins et bon nombre d'écrits sur le sujet n'en faisaient initialement qu'une brève mention, bien que leur contribution et leur vitalité créative aient été notables au sein du groupe. Dans les années 1990, quelques auteures ont cherché à rectifier cette situation, dont : SMART, 1998 et ARBOUR, 1991 (VIGNEAULT, 2002).

³ Ce n'est d'ailleurs qu'en 1940 que les femmes obtiennent le droit de vote au Québec (MALTAIS 2002).

⁴ À l'époque de l'automatisme, la perception sociale que l'on avait des femmes qui étaient artistes n'était pas reluisante, comme le souligne la chorégraphe Françoise Riopelle : « un homme qui avait décidé de devenir artiste, il était plus respecté, ou plus cru, [...] c'était plus sérieux que les femmes. [Lorsque] les femmes faisaient [de] la peinture, c'était la peinture du dimanche. La danse, c'était un petit peu comme ça, jusqu'à temps qu'il y ait eu des chorégraphes plus importants » (RIOPELLE, dans LUPIEN 2011, 53).

JOSIANE FORTIN

femme dans un monde d'hommes, de chorégraphe dans un milieu qui condamne la danse. (VIGNEAULT 2002, 189-192, 243)

En bref, Sullivan a joué un grand rôle dans le développement de la danse expérimentale à Montréal, d'abord en endossant en tant que femme le rôle de créatrice en danse moderne à une époque où cela était presque impensable et en renversant les « codes normatifs » par son approche primitiviste.

De plus, elle a contribué, comme les autres femmes automatistes, à insérer l'art « dans le domaine de la vie réelle » (SMART 1998, 10). En dansant notamment dans la nature et dans des lieux non-théâtraux, comme dans *Danse dans la neige* (1948), improvisation réalisée au pied du mont Saint-Hilaire, dans laquelle les mouvements étaient modulés en fonction d'impulsions et de rythmes internes et externes, au gré des changements de température, de vent, de textures du terrain, de la lumière ambiante et de l'atmosphère, Sullivan visait notamment à sortir l'art hors des institutions pour se distancier de toute forme d'académisme, puis à créer des articulations entre la danse et d'autres sphères plus larges de la vie. La quête de la danseuse était liée à la dynamique d'une exploratrice (SOLOMON 2014), car Sullivan, en s'aventurant à l'extérieur sur des territoires imprévisibles et naturels, en s'éloignant de centres établis, était en quête d'investissement et d'établissement d'un nouvel espace, à la recherche d'un nouvel ancrage et d'un décentrement, autant corporel que mental, au sens propre comme au figuré. Elle oscillait ainsi « du rythme intérieur au rythme imposé par le dehors dans un jeu d'échanges », participait « à la création d'un monde » et « à son évolution » (SULLIVAN 1948, 4).

Sullivan a aussi inspiré, dans la seconde moitié du XX^e siècle, un grand nombre d'artistes en danse à la liberté créatrice. Elle enclenche ce que l'historienne de la danse Iro Tembeck appelle une « tradition de non-tradition » (TEMBECK 1991, 108), c'est-à-dire un désir constant pour le rejet de règles préétablies, l'évitement de l'académisme et la valorisation de la prise de risque, une tangente que plusieurs de ses successeurs en danse adopteront. En effet, des chorégraphes indépendant(e)s montréalais(es) des années 1980 chercheront à suivre leurs instincts, leurs émotions, à prendre des risques et à créer une danse d'auteur hors normes en trouvant une signature personnelle, comme Paul-André Fortier, qui appellera d'ailleurs son inspiratrice Françoise Sullivan, sa « mère de liberté » (FORTIER, dans BANVILLE et BÜRGER 1998), et Ginette Laurin, qui l'identifiera « comme l'influence la plus déterminante, mais surtout la plus libératrice du poids de la tradition » (FEBVRE 2005, 12). De nombreux étudiants auront aussi suivi les enseignements dévoués de Françoise Sullivan, celle-ci ayant enseigné le processus de création en danse, la peinture et la sculpture à la Faculté des beaux-arts de l'Université Concordia entre 1977 et 2010 (GÉRIN 2018). Au

LE RÔLE DES FEMMES DANS LE DÉVELOPPEMENT DES PRATIQUES
CHORÉGRAPHIQUES EXPÉRIMENTALES À MONTRÉAL DANS LA SECONDE MOITIÉ
DU XX^E SIÈCLE

fil de sa carrière, elle aura sans conteste laissé sa marque en tant que danseuse, chorégraphe, peintre, sculpteur et enseignante (LUPIEN 2011).

Françoise Riopelle et le Groupe de danse moderne de Montréal

D'autres femmes contribueront grandement au développement des pratiques chorégraphiques en danse expérimentale à Montréal durant la seconde moitié du XX^e siècle, comme Françoise Riopelle, aussi signataire du *Refus global* et épouse du peintre Jean-Paul Riopelle. Françoise Riopelle, qui a été chorégraphe, danseuse, enseignante et conceptrice de costumes, a fondé deux compagnies pionnières en danse moderne au Canada, soit : la Compagnie de danse Françoise Riopelle, créée en 1958, puis le Groupe de danse moderne de Montréal, cofondé avec Jeanne Renaud, qui a existé de 1961 à 1965. Plus tard, elle a été professeure au Regroupement Théâtre et Danse de l'Université du Québec à Montréal, où elle a contribué dès 1976 à la mise sur pied d'un programme de baccalauréat en danse qui sera inauguré en 1979 (DAVIDA et LAVOIE-MARCUS 2012)⁵. Elle y a aussi fondé le groupe Mobiles en 1978, qui réunissait des étudiants en danse et en théâtre, comme Ginette Laurin, qui deviendra chorégraphe à son tour durant les décennies subséquentes. En 1978 également, Riopelle a cofondé avec Dena Davida, le collectif Qui Danse ?, qui a présenté au Musée des beaux-arts de Montréal les premières créations de plusieurs chorégraphes émergentes, dont celles de Marie Chouinard⁶ (PONTBRIAND 1985 ; TEMBECK 1991). Riopelle a ainsi contribué au développement de la danse expérimentale à Montréal en créant des compagnies pionnières en danse moderne et des collectifs permettant de soutenir la relève.

⁵ Dès la fin des années 1970 et au début des années 1980 à Montréal, plusieurs programmes de formation universitaire et collégiale en danse sont créés dans la région métropolitaine (Université du Québec à Montréal, Université Concordia, Université de Montréal, Cégep du Vieux-Montréal, de Saint-Laurent et Montmorency), ces programmes contribuant à former la prochaine génération d'artistes en danse (TEMBECK 2002a).

⁶ Souhaitant faire suite aux activités de Qui Danse ?, la chorégraphe et enseignante Françoise Graham a cofondé les Événements Bézébodé, qui se dérouleront de 1982 à 1997 à Montréal sous la forme de spectacles mettant en valeur des créations en danse, musique et théâtre. Dans un désir de démystification de la danse, plusieurs activités ont été organisées dans ce cadre, comme des spectacles-animations, des entretiens d'artistes avec le public lors des soirées « Parler pour parler » et « Rencontre'Art », des dialogues interdisciplinaires lors des événements « Racont'Art » et des répétitions publiques, en plus de bancs d'essais pour les jeunes créateurs. Les soirées intitulées « Portiques » ont notamment permis de présenter des œuvres chorégraphiques d'Hélène Blackburn, Daniel Soulières et Catherine Tardif. Également, Les Ateliers Françoise Graham ont été un lieu de formation et de création important en danse fréquenté par des artistes comme Daniel Soulières et Marie Chouinard (TEMBECK 1991 ; BDVW 2016a).

JOSIANE FORTIN

Aussi, par son travail créatif et sa pédagogie, elle a encouragé des jeunes artistes à explorer le hasard, l'improvisation et les collaborations artistiques, dans l'esprit automatiste (SMART 1998 ; TEMBECK 1991).

Jeanne Renaud et le Groupe de la Place Royale

Une autre danseuse, chorégraphe et enseignante, a été proche du groupe des Automatistes : Jeanne Renaud. Celle-ci a été l'une des premières chorégraphes québécoises à valoriser une approche en danse empreinte d'expérimentation, d'abstraction, de formalisme, de linéarité et de sobriété, tout en favorisant, dans une optique cuninghamienne, l'autonomie de la danse, de la musique et de la scénographie à travers une démarche caractérisée par une absence de narration et par la non-réciprocité des médiums artistiques. Jeanne Renaud a contribué au développement de la danse expérimentale à Montréal en fondant des compagnies marquantes, puisque celles-ci figurent parmi les premières à être dédiées à la formation et la création en danse moderne au Canada : d'abord, l'école et le Groupe de danse moderne de Montréal (1961-1965), cofondés avec Françoise Riopelle et évoqués précédemment, mais aussi le Groupe de la Place Royale, avec son école associée, établis en 1966, où elle s'est impliquée jusqu'en 1971, avant que le groupe ne déménage à Ottawa en 1977. Le Groupe de la Place Royale a soutenu les premières explorations chorégraphiques de créateurs de la relève, comme Jean-Pierre Perreault et Peter Boneham, et a valorisé la multidisciplinarité à travers des collaborations artistiques innovantes (ELLENWOOD et LINDGREN 2009 ; FEBVRE 1988 ; LINDGREN 2011 ; TEMBECK 1991, 2002a).

Martine Époque et le Groupe Nouvelle Aire

Il ne faudrait pas non plus passer sous silence l'incroyable contribution d'une autre femme dans le développement de la danse expérimentale à Montréal. Martine Époque, danseuse, chorégraphe et pédagogue venue du sud-est de la France, considérée par certains comme l'une des « mères de la danse » contemporaine au Québec (FORTIER, dans BANVILLE et BÜRGER 1998), est arrivée à Montréal pendant l'année de l'Expo 67 et elle a fondé le Groupe Nouvelle Aire l'année suivante, en collaboration avec Rose-Marie Lèbe. Ce groupe, qui a existé de 1968 à 1982, a été une véritable pépinière d'artistes en danse et plusieurs chorégraphes de la nouvelle danse canadienne des années 1980 et 1990 en sont issus, comme Ginette Laurin, Édouard Lock, Paul-André Fortier, Daniel Léveillé et Louise Bédard (TEMBECK 1991). Si Martine Époque a créé de nombreuses œuvres pour le Groupe Nouvelle Aire à titre de chorégraphe, elle laissait aussi une place généreuse aux danseurs de la compagnie pour qu'ils puissent réaliser leurs premiers essais chorégraphiques. De plus, une école

LE RÔLE DES FEMMES DANS LE DÉVELOPPEMENT DES PRATIQUES
CHORÉGRAPHIQUES EXPÉRIMENTALES À MONTRÉAL DANS LA SECONDE MOITIÉ
DU XX^E SIÈCLE

associée à la compagnie a ouvert ses portes dès 1969, offrant des stages estivaux et des cours aux professionnels, apprentis et boursiers (CLOUTIER 2008). Plusieurs découvrirent dans les studios du Groupe Nouvelle Aire les pionnières telles que Sullivan et Riopelle (FEBVRE 2006) et ils suivirent des cours avec la professeure invitée Linda Rabin⁷, pédagogue réputée et chorégraphe, dont les œuvres étaient caractérisées par un minimalisme, une temporalité dilatée, une approche rituelle et cérémonielle, une inspiration puisée dans les pratiques somatiques, les cultures asiatiques et la psalmodie, comme le reflète d'ailleurs la chorégraphie *La Déesse blanche* (1977), créée dans les studios du Groupe Nouvelle Aire, qui fut marquante dans l'histoire de la danse au Québec, entre autres parce qu'elle dura une soirée entière, se déroula dans plusieurs salles, cela nécessitant le déplacement des spectateurs d'une pièce à une autre, et elle mit de l'avant la danseuse Margie Gillis, désormais célèbre et reconnue pour son lyrisme et son expressivité remarquables en tant que soliste (BROUSSEAU 1982 ; TEMBECK 1991), de même que pour les chorégraphies qu'elle a créées, pour la plupart, avec La Fondation Margie Gillis instaurée en 1981, dont certaines témoignent d'un engagement pour des causes humanitaires.

Le Groupe Nouvelle Aire de Martine Époque a aussi contribué à la démocratisation de la danse à Montréal et en région, notamment en offrant des ateliers-conférences, des activités d'animation et de formation lors de tournées dans les établissements scolaires, et en participant à des émissions télévisuelles. En outre, le Groupe Nouvelle Aire a réalisé des « Choréchanges » dès le milieu des années 1970, une formule mensuelle innovatrice qui consistait en des spectacles-démonstrations en studio. Des œuvres en cours de création étaient présentées au public et étaient suivies par des discussions avec les danseurs et chorégraphes. Cette initiative a permis de rendre la danse actuelle davantage accessible, de la désacraliser et la vulgariser ; a favorisé un rapprochement entre différents intervenants du milieu de la danse, locaux et du Canada ; et a contribué à un développement du public, alors que Martine Époque souhaitait faire apprécier la danse à un plus grand nombre (TEMBECK 1991).

Martine Époque s'est également impliquée pour valoriser la danse dans le milieu universitaire. Avec d'autres femmes, Michèle Febvre, Sylvie Pinard et Iro Tembeck, elle a contribué à la fondation du Département de danse de

⁷ On doit d'ailleurs à Linda Rabin d'avoir ouvert, en 1981, avec Candace Loubert, une école consacrée à la formation professionnelle des interprètes en danse moderne à Montréal : Linda Rabin danse moderne (TEMBECK 2001), renommée en 1985, Les Ateliers de danse moderne de Montréal inc. (LADMMI) et plus récemment rebaptisée, en 2012, l'École de danse contemporaine de Montréal.

l'Université du Québec à Montréal en 1985, puis à l'instauration du programme de maîtrise en danse, ouvert à l'automne 1993. À la fin des années 1980, elle a organisé la restauration du Pavillon Latourelle, un bâtiment qui était l'ancienne Palestre Nationale, afin qu'il y ait désormais un endroit de formation universitaire dédié uniquement à la danse. Ce lieu inauguré en 1991 regroupera le Département de danse de l'Université du Québec à Montréal et deux organismes de diffusion spécialisés en danse : l'Agora de la danse et Tangente. Ainsi, grâce à Martine Époque, la pérennité de la danse expérimentale montréalaise semble désormais mieux assurée dans la métropole (LEVAC 2006 ; TEMBECK 1991, 2000).

Elizabeth Langley et sa contribution à la formation universitaire en danse

Une autre femme a contribué à donner une plus grande place à la danse en milieu universitaire ; il s'agit d'Elizabeth Langley, chorégraphe et enseignante, née en Australie et ayant été formée pendant cinq ans aux studios de Martha Graham à New York. Venue à Montréal depuis Ottawa en 1979 pour concevoir un programme universitaire en danse, Elizabeth Langley a œuvré à la fondation et la direction du programme de baccalauréat en danse contemporaine à la Faculté des beaux-arts de l'Université Concordia, qui accueille des étudiants de différents profils linguistiques et culturels. Dès la création du programme, il était souhaité que l'enseignement offert dans le cadre de ce baccalauréat se concentre particulièrement sur le processus créatif et la chorégraphie, ayant ainsi pour objectif que les étudiants puissent développer leur vision artistique personnelle, qu'ils se forment par l'expérimentation et qu'ils aient la chance de contribuer au milieu de la danse par l'élaboration de créations originales (DAVIDA et LAVOIE-MARCUS 2012). Des artistes tels que Françoise Sullivan, Vicki Tansey, Silvy Panet-Raymond et Édouard Lock y ont enseigné, puis des chorégraphes comme Pierre-Paul Savoie, Isabelle Choinière, Noam Gagnon, Peter Trosztmer et Irène Stamou s'y sont formés. Pour sa contribution remarquable au milieu de la danse, Elizabeth Langley a reçu le Prix Jacqueline-Lemieux du Conseil des arts du Canada en 1997.

Dena Davida : Tangente, l'Agora de la danse et le Festival international de nouvelle danse

C'est également à la chercheure, éducatrice, directrice artistique et commissaire Dena Davida, d'origine américaine et installée à Montréal en 1977, que l'on doit une grande part du développement des infrastructures de diffusion chorégraphique en danse expérimentale à Montréal durant les années 1980 et 1990 (FORTIN 2016b). En effet, Tangente voit le jour dès 1980, grâce à Dena Davida, Silvy Panet-Raymond, Howard Abrams et Louis Guillemette (DAVIDA 1991 ; TEMBECK 1991). Ce lieu de diffusion intimiste propose, dès ses

LE RÔLE DES FEMMES DANS LE DÉVELOPPEMENT DES PRATIQUES
CHORÉGRAPHIQUES EXPÉRIMENTALES À MONTRÉAL DANS LA SECONDE MOITIÉ
DU XX^E SIÈCLE

premières années d'existence, des présentations innovatrices mettant en valeur le travail de jeunes chorégraphes de la relève en danse contemporaine (TEMBECK 2002a). Il se révèle comme un véritable « tremplin chorégraphique pour plusieurs bacheliers » et « diplômés de programmes universitaires en danse » (TEMBECK 1991, 193), parmi lesquels, on peut mentionner la chorégraphe Hélène Blackburn. Tangente valorise la prise de risque, les œuvres inédites et originales, les premiers essais et offre un laboratoire d'exploration, d'où son importante contribution à l'émergence de signatures chorégraphiques distinctes et expérimentales à Montréal. Dena Davida y intervient en tant que directrice artistique et commissaire jusqu'en 2019 (DAVIDA 2019), valorisant les soirées thématiques et le dialogue entre les artistes et le public. Au fil des années, elle favorise aussi des échanges chorégraphiques avec d'autres villes comme Toronto, New York, Paris, Bruxelles et elle contribue ainsi à « l'établissement de réseaux de communication et de diffusion de la nouvelle danse à l'échelle provinciale, canadienne et internationale » (TEMBECK 1991, 193). Quant à l'Agora de la danse, fondée en 1991 par quelques instigateurs : Dena Davida, Martine Époque, Florence Junca-Adenot et Gaétan Patenaude, ce lieu offre une visibilité à des chorégraphes plus établis et il dispose d'une salle qui accueille un bon nombre de spectateurs. Ainsi, Dena Davida a eu un rôle très important à jouer dans le développement de la diffusion des œuvres chorégraphiques expérimentales à Montréal à la fin du XX^e siècle.

En outre, un important festival a donné un essor à la danse montréalaise et canadienne durant les années 1980 et 1990. Fondé par trois femmes : Dena Davida, Chantal Pontbriand et Diane Boucher (MARTIN 2010 ; PONTBRIAND 1985), le Festival international de nouvelle danse s'est déroulé à Montréal de 1985 à 2003, pendant 11 éditions, lors desquelles les artistes et acteurs mondiaux de la danse affluaient en grand nombre dans la métropole afin de venir apprécier le travail des chorégraphes québécois(es) (TEMBECK 2002a). Ce festival a notamment mis en valeur la vitalité et l'originalité des créatrices montréalaises, ces femmes qui ont contribué à faire en sorte que Montréal reçoive le titre de « capitale internationale de la danse » à cette époque (TEMBECK 1986). Le festival a eu un impact considérable, entre autres grâce à de nombreux spectacles complets, et a permis de sensibiliser jusqu'à 30% de la population montréalaise à la danse, selon Chantal Pontbriand (1992), en plus d'accroître la visibilité du travail des chorégraphes québécois(es) auprès des diffuseurs étrangers venus d'outre-mer et d'autres régions du Canada pour l'occasion (TEMBECK 2002a). Parmi les chorégraphes montréalais(es) qui ont diffusé fréquemment leurs œuvres dans le cadre du festival, c'est-à-dire à plus de quatre reprises entre 1985 et 2003,

il est possible de comptabiliser davantage de femmes que d'hommes⁸ (PONTBRIAND 1985-2003).

La place des femmes chorégraphes dans l'histoire de la danse au Québec

En faisant ce constat, il est pertinent de s'interroger sur la place des femmes chorégraphes dans l'histoire de la danse au Québec. Les principaux écrits sur le sujet sont ceux de l'historienne Iro Tembeck (1991, 1994, 2001, 2002a, 2002b), véritable pionnière et défricheuse de l'histoire de la danse au Québec, qui a accompli un travail de recherche immense et remarquable pour mieux faire connaître le passé chorégraphique de la province. Ses ouvrages donnent une belle visibilité aux chorégraphes actifs durant les années 1980 et au début des années 1990, dont plusieurs hommes, tels qu'Édouard Lock, Paul-André Fortier, Daniel Léveillé et Jean-Pierre Perreault, et deux femmes, Ginette Laurin et Marie Chouinard. Toutefois, on peut se demander si le travail chorégraphique des autres femmes montréalaises qui ont présenté leurs œuvres à plusieurs reprises au sein du Festival international de nouvelle danse entre 1985 et 2003 est suffisamment mis en lumière dans les rares écrits sur l'histoire de la danse au Québec, si l'on pense notamment à celui de Louise Bédard, Hélène Blackburn, Danièle Desnoyers, Lynda Gaudreau, Jocelyne Montpetit, en plus de Laurin et Chouinard. Qu'en est-il également des démarches artistiques de Jo Lechay, Lucie Grégoire, le collectif Brouhaha Danse, Hélène Langevin, Catherine Tardif, Manon Oligny, Dominique Porte, Jane Mappin, Irène Stamou, Zab Maboungou, Isabelle Choinière et Isabelle Van Grimde, pour ne citer que celles-ci ? Les écrits historiques sur le sujet témoignent-ils suffisamment de l'importance que ces femmes artistes ont eue et du rôle vital qu'elles ont joué ? Il semble que ça ne soit pas tout à fait le cas. À titre illustratif, le livre *Danser à Montréal, germination d'une histoire chorégraphique* d'Iro Tembeck, l'une des principales références détaillées dressant un portrait exhaustif de l'histoire de la danse au Québec, a été écrit en 1991, alors que plusieurs femmes artistes débutaient leur carrière. L'auteure n'a donc pas pu, tout naturellement, documenter avec recul l'accroissement du nombre de chorégraphes indépendantes de la gent féminine (Bédard, Blackburn, Desnoyers, Montpetit...) dès la fin des années 1980 et surtout durant les années 1990, malgré sa remarquable contribution historique. Également, peu d'autres monographies ont été publiées à ce sujet, bien qu'il soit possible de constater que quelques revues et périodiques ont consacré certains

⁸ Respectivement : Ginette Laurin, Danièle Desnoyers, Lynda Gaudreau, Marie Chouinard, Hélène Blackburn, Jane Mappin, Manon Oligny et Édouard Lock, Jean-Pierre Perreault, Paul-André Fortier. Les œuvres chorégraphiques créées par des femmes à Montréal semblent donc avoir été diffusées plus abondamment au sein du festival que celles de leurs homologues masculins.

LE RÔLE DES FEMMES DANS LE DÉVELOPPEMENT DES PRATIQUES
CHORÉGRAPHIQUES EXPÉRIMENTALES À MONTRÉAL DANS LA SECONDE MOITIÉ
DU XX^E SIÈCLE

articles à ces femmes artistes (*Les herbes rouges, La vie en rose, Spirale, Jeu, Le Devoir, La Presse, Voir...*).

D'ailleurs, Lise Gagnon (2006) souligne qu'à l'aube des années 2000, le milieu de la danse est composé de 81,5% de femmes au Québec. Les personnes qui assistent à des spectacles de danse contemporaine sont principalement de jeunes femmes, puis le nombre de chorégraphes de la gent féminine qui créent des compagnies dans la métropole est considérable depuis la fin des années 1980 et durant les années 1990. Dena Davida (1992) mentionne similairement que la génération montante de chorégraphes des années 1990 est constituée essentiellement de jeunes femmes prolifiques d'une trentaine d'années ayant pour la plupart une formation universitaire en danse, comme : Hélène Blackburn, Danièle Desnoyers, Lynda Gaudreau, le collectif Brouhaha Danse et Hélène Langevin, Jane Mappin, Irène Stamou et Isabelle Van Grimde, entre autres. Selon Davida (1992), les chorégraphes des années 1990 explorent souvent le thème de la femme contemporaine et du post-féminisme, puis elles cherchent à questionner et affirmer leur rôle de femme et leur place dans la société, comme l'avait d'ailleurs fait Françoise Sullivan précédemment, à sa propre façon. Elles vont créer, elles aussi, une danse personnelle ; se présenter en tant qu'auteures ; chercher à présenter leur propre vision de la femme ; et fonder des compagnies. Ci-après, le travail créatif de ces artistes sera abordé, dans un désir de mettre en lumière la contribution vitale de ces femmes au développement du milieu chorégraphique montréalais.

Les chorégraphes indépendantes des années 1980 et 1990

D'abord et avant tout, il importe de mentionner que si les principaux acteurs de la danse montréalaise des années 1960 et 1970 étaient rassemblés au sein de deux groupuscules principaux, soit le Groupe de la Place Royale et le Groupe Nouvelle Aire dont j'ai parlé précédemment, dans les décennies subséquentes, c'est-à-dire dès les années 1980 et 1990, il se produit plutôt une « atomisation du milieu » de la danse expérimentale à Montréal, comme l'indique *La Politique de la danse au Québec* publiée par le Ministère des Affaires culturelles en 1984 (GAGNON 2006). Autrement dit, les chorégraphes se dispersent alors dans des quêtes multiples et tentent de développer des signatures chorégraphiques personnelles originales en fondant leur propre compagnie ; ils et elles sont en quête d'affirmation identitaire et individualiste dans un contexte néo-libéral, à la recherche de singularité, d'autonomie et d'indépendance. On les appelle donc chorégraphes indépendant(e)s, à l'image de la quête nationaliste dans le domaine politique, comme le souligne Tembeck (1994). Dans ce contexte,

plusieurs femmes créent leur propre compagnie avec laquelle elles présentent des œuvres au Festival international de nouvelle danse durant les années 1980 et 1990.

Ginette Laurin et O Vertigo : risque, péril et égalité des tâches

Parmi elles, la chorégraphe Ginette Laurin, qui a fondé sa compagnie O Vertigo en 1984, a développé une gestuelle acrobatique et énergique jouant sur le risque, le déséquilibre, la chute et le dépassement des limites physiques. Dans son travail chorégraphique, il est fréquent que de petites danseuses soient musculaires, athlétiques, fortes, et qu'elles portent de grands danseurs masculins. Ainsi, certains stéréotypes liés à l'élégance et la fragilité de la femme ou de la danseuse sont déjoués et les rôles habituels sont souvent questionnés, comme dans les créations du chorégraphe Édouard Lock également, dont *Human Sex* (1985), où la danseuse Louise Lecavalier⁹ soulève à plusieurs reprises son partenaire Marc Béland¹⁰ au-dessus d'elle, lors de portés audacieux et virtuoses (TEMBECK 1991). De plus, dans bon nombre des créations de Ginette Laurin, les interprètes, femmes et hommes sur un pied d'égalité, entrent en relation avec des objets et des dispositifs scénographiques volumineux qui suscitent des mouvements périlleux et vertigineux, tels des rebonds, déséquilibres, appuis précaires, sauts, envols, chutes, suspensions et surélévations (FEBVRE 2005), notamment dans *La stupéfiante Alex* (1983), qui comporte un divan, dans *Études I* (1983) et *Étude II (avec tables et chaises)* (1984), dans *Up the Wall* (1985), où les interprètes entrent en contact avec un panneau vertical en plexiglas transparent, dans *Mon cœur qui chavire* (1985), qui comporte un travail d'équilibre/déséquilibre autour et dessus des chaises ayant des sièges inclinés (TEMBECK 1994), dans *Chevy Dream*

⁹ Louise Lecavalier a dansé pour bon nombres de créations du chorégraphe Édouard Lock : *Oranges ou la Recherche du paradis perdu* (1981), *Businessman in the Process of Becoming an Angel* (1983), *Human Sex* (1985), *New Demons* (1987), *Infante* (1991), 2 (1995) et *Exaucé/Salt* (1998). Reconnue pour ses mouvements acrobatiques, ses vrilles à l'horizontale exaltantes, ses chutes périlleuses, sa prise de risque, son énergie intense, sa grande tignasse blonde, son style de facture rock et punk, son androgynie et sa danse musculaire et puissante déjouant les codes féminins habituels (TEMBECK 1991), Louise Lecavalier a marqué la danse québécoise en tant qu'interprète d'exception pendant de nombreuses années avant de fonder sa compagnie de création Fou Glorieux en 2006.

¹⁰ L'acteur et danseur Marc Béland s'est formé auprès de la chorégraphe, interprète et pédagogue Jo Lechay de 1982 à 1984 et il a dansé pour la compagnie de celle-ci jusqu'en avril 1984, avant de se joindre à la La La La Human Steps, la compagnie du chorégraphe Édouard Lock, où il formera un duo mémorable avec Louise Lecavalier (GÉLINAS 1988a). D'ailleurs, il est à noter que Jo Lechay a été une artiste et enseignante importante à Montréal. Elle a créé plusieurs œuvres avec sa compagnie fondée au milieu des années 70, la Jo Lechay Dance Company, devenue Danse Jo Lechay, et dont ont fait partie Andrew de Lotbinière-Harwood et Sylvain Émard, entre autres, puis elle a formé bon nombre de danseurs durant les années 1980 à Montréal, notamment au Studio 303 (LION et LECHAY 1984 ; BDVW 2016b).

LE RÔLE DES FEMMES DANS LE DÉVELOPPEMENT DES PRATIQUES
CHORÉGRAPHIQUES EXPÉRIMENTALES À MONTRÉAL DANS LA SECONDE MOITIÉ
DU XX^E SIÈCLE

(1986), qui présente en guise de décor une Chevrolet de couleur bleu poudre, les actions se déroulant dans le coffre, à l'intérieur de l'automobile, autour du capot et sur la voiture, notamment sur une portière entrouverte servant de point d'appui, dans *Timber* (1986), chorégraphie ayant nécessité que les interprètes suivent des cours de cascades afin de pouvoir se jeter dangereusement dans le vide depuis des échafaudages situés à diverses hauteurs (TEMBECK 1991), dans *Don Quichotte* (1988), où des grands chevaux de bois servent de supports aux actions et dans *La chambre blanche* (1992), où la scénographie, évoquant un asile psychiatrique, invite les interprètes à se confronter métaphoriquement et réellement à des murs constitués de dalles blanches qui délimitent la salle, notamment en y courant (une petite saillie se trouve à leur base), y rebondissant, s'y repoussant, s'y heurtant et s'accrochant aux vides laissés par les cavités des fenêtres. Sur ce point, les chorégraphies de Laurin s'éloignent de celles d'autres créateurs masculins de l'époque, en ce sens où elles accordent à tous les interprètes, quel que soit leur genre, des mouvements forts, puissants, risqués et musculaires, tandis que d'autres chorégraphes s'intéressent alors davantage à mettre en scène et à exacerber les rapports de forces caractérisant les relations conjugales :

Dès le début, le travail des duos entre hommes et femmes [que Ginette Laurin] développera tout au long des années, se démarque, dans l'ensemble, des relations de combat et de pouvoir dans lesquelles ses collègues masculins engagent le couple. Au contraire, [chez elle] [...] homme et femme jouent ensemble dans un « partage des tâches » équitable. (FEBVRE 2005, 16)

Marie Chouinard : ses solos post-féministes et la Compagnie Marie Chouinard

Autre chorégraphe réputée, Marie Chouinard, qui a fondé une compagnie à son nom en 1990, est pour sa part reconnue pour sa provocation et ses œuvres sensuelles. Comme le souligne l'auteure Tamar Tembeck (2002c), l'approche de Chouinard peut être liée à une forme de féminisme qui résiste à la pensée binaire. Dans ses premières œuvres, notamment plusieurs solos qu'elle crée durant les années 1980, la chorégraphe met en scène son propre plaisir, sa sensualité et son corps de femme, sans l'envisager à travers la lentille du désir masculin, sans le voir comme un objet de consommation ou au cœur d'une relation de couple homme/femme, ce que plusieurs autres chorégraphes mettaient en scène à l'époque. En fait, Chouinard valorise l'autoérotisme, allant jusqu'à inclure de la masturbation dans ses créations, comme dans *Marie Chien Noir* (1982). Dans ce solo en trois parties : « *Mimas*, *Lune de Saturne* ; *Chien Noir* et

Plaisirs de tous les sens dans tous les sens » (CHOUINARD, 2010) qui flirte avec l'art de la performance, la danseuse réalise une multitude d'actions qui s'enchaînent sans lien de causalité, sans continuité ou narrativité (ALBRIGHT 1991), et qui sont reliées entre elles par des déplacements rampants au sol, des étirements sensuels et des états orgastiques. Parmi les actions qu'elle effectue, mentionnons : la distribution d'une photographie illustrant une planète, la masturbation effectuée en chantant, le trempage de ses cheveux dans un bac d'eau, la manipulation des mâchoires d'un squelette tout en croquant simultanément dans un poivron vert gorgé d'eau, l'agitation de cloches de vaches résonnant près d'une bande de gazon, la réalisation d'un bain d'huile sur le sol dans lequel la danseuse glisse quasi-nue, vêtue uniquement d'une petite culotte, le port d'un masque évoquant une tête de loup aux yeux rouges luminescents, la lecture d'un livre faisant allusion à des réflexions sexuelles, le soulèvement d'un serpent venant s'enrouler autour des doigts de la soliste depuis une cage, etc. (DUNNING 1982). À un autre moment, Chouinard insère dans sa bouche sa main recroquevillée qui prend la forme de la tête d'un cygne. Métaphoriquement, elle semble tirer l'espace de son intériorité vers l'extérieur. Après des mouvements d'ondulation de son corps, elle plonge à nouveau sa main un peu plus profondément dans sa gorge. Ce moment qui semblait de prime abord érotique et sensuel devient un moment d'intimité forcée, il évoque une réaction nauséuse, un haut-le-cœur ou encore un étouffement. Les actions de la danseuse échappent ainsi à une interprétation facile et laissent rarement le spectateur devenir trop confortable face à la sensualité qui lui est présentée. Chouinard tend à déjouer le plaisir voyeur du spectateur qui aurait pu projeter son désir sur elle, lorsqu'elle lève par exemple les yeux après un moment sensuel pour attester la présence du public, portant vers celui-ci un regard dénué de tout soupçon d'envie, ce qui bloque possiblement la pulsion scopique du spectateur et défie vraisemblablement la satisfaction que celui-ci peut éprouver à voir sans être vu, comme le souligne Ann Cooper Albright (1991). Chouinard bouleverse la relation interprète-public conventionnelle et la tendance habituelle qui consiste à considérer les membres du public comme des sujets désirants actifs et la danseuse comme un objet passif et désiré. Chouinard se montre en tant que femme sujet, plutôt que comme l'objet de désir d'un « autre ». L'autoérotisme qu'elle met en œuvre échappe à la dynamique traditionnelle du désir, car il n'y a pas d'autre partenaire amoureux réel ou fictif qui suggérerait implicitement un lien de subordination ou un manque à combler par autrui. De plus, elle se positionne très près du public, émet des bruits parfois dérangeants ou inconfortables pour certains, sa danse étant exigeante et ses mouvements trop curieux pour susciter le confort du public et pour qu'elle soit vue tel un objet de désir. Elle soulève des questions à propos de la femme en tant qu'objet de spectacle à être admiré, en tant que vision de beauté ou encore comme source ou site de plaisir (ALBRIGHT 2013).

LE RÔLE DES FEMMES DANS LE DÉVELOPPEMENT DES PRATIQUES
CHORÉGRAPHIQUES EXPÉRIMENTALES À MONTRÉAL DANS LA SECONDE MOITIÉ
DU XX^E SIÈCLE

Dans certaines de ses œuvres, Marie Chouinard adopte en outre une stratégie de l'abjection. Via l'exposition de liquides et sécrétions, comme de l'urine dans son solo *La petite danse sans nom*, qu'elle crée en 1980, la chorégraphe met en évidence un corps féminin qui n'a pas été réduit au silence, un corps incontrôlable, qui ne peut être contenu à l'intérieur des frontières de la peau, comme l'affirme Tembeck (2002c). De plus, Chouinard expose, à travers sa gestuelle ondulante, des sensations intimes et intéroceptives ; elle amplifie notamment les sons qui émanent d'elle, tels des gargouillis, borborygmes, halètements, onomatopées et souffles, en les captant à l'aide de microphones. Par diverses stratégies telles l'onanisme, l'évacuation de fluides comme la salive suintant de sa bouche, le fredonnement et l'intensification des sons corporels, Chouinard permet ainsi à son espace intérieur de circuler et d'être ouvert, offert et présenté à tous (ALBRIGHT 2013). Aussi, elle modifie parfois la forme de son corps en ayant recours à des extensions corporelles, comme des poils, cornes, casques et autres objets non-naturels, pour adopter une allure bestiale, animale, cyborg ou post-humaine (TEMBECK 2002c), par exemple dans son œuvre *S.T.A.B. (Space, Time and Beyond)* (1986), un solo dans lequel son corps nu, excepté le port d'un cache-sexe, est peint en rouge, tandis que ses pieds sont chaussés de sabots métalliques et que sa tête est coiffée d'un casque avec un microphone, ce casque étant prolongé vers l'arrière par une antenne évoquant une immense corne qui descend derrière son dos, depuis sa tête jusqu'au sol (TEMBECK 1991). Son corps se voit ainsi augmenté, métamorphosé, afin de pouvoir capter et laisser circuler les énergies provenant de son intériorité et de l'environnement (CHOUINARD 1993). Alors qu'elle offre à entendre râles, rugissements, respirations et sons gutturaux amplifiés, Chouinard sculpte et contracte les muscles de son ventre et de son torse, sa corne ondulant derrière elle jusqu'à ce qu'elle retire son casque après une vingtaine de minutes (RACINE 2010).

Puis, dans sa création *L'Après-midi d'un faune* (1987), inspirée de la célèbre chorégraphie du même nom de Vaslav Nijinsky (1912), elle se présente en tant que faune, sa danse évoquant une certaine androgynie. Chouinard est vêtue d'un justaucorps à partir duquel des proéminences se détachent (une cuisse et un mollet rembourrés), ce costume étant agrémenté d'aiguilles qui parsèment la partie supérieure droite de son torse, son épaule et l'une de ses cuisses, le tout étant complété par un sabot au pied droit et par des cornes de bouc qui coiffent sa tête, jusqu'à ce que la danseuse brise l'une d'entre elles et la place devant son plancher pelvien, en guise de représentation du sexe masculin, concrétisant ainsi un certain hermaphrodisme (TEMBECK 1991).

Ensuite, dans sa première chorégraphie pour un groupe, *Les trous du ciel* (1991), les interprètes (quatre femmes et trois hommes) sont vêtus de façon unisexe, ont de très longs poils pendant sous leurs aisselles et évoquent une tribu fictive empreinte d'animalité, d'étrangeté et de sensualité. Ainsi, dans l'ensemble de ses œuvres, qu'il s'agisse de solos ou de pièces de groupe, Marie Chouinard présente et invente un corps de femme à l'image de ses aspirations, plutôt qu'elle ne cherche à révéler une sensibilité corporelle féminine déjà existante et latente, qui correspondrait au désir masculin. Dans son approche que l'on peut qualifier de post-féministe, la créatrice met en scène son corps et sa sexualité à travers une certaine part d'irrésolution et d'indétermination. Ainsi, Chouinard déjoue la logique binaire opposant les genres masculin/féminin. Le fait de montrer que la femme a une autorité sur elle-même et qu'elle peut se réinventer selon ses propres désirs, en tant qu'auteure qui se construit soi-même, qui échappe aux normes dualistes en se recréant à souhait une identité corporelle, psychique et sexuelle, parfois hermaphrodite de surcroît, reste encore déstabilisant à cette époque, même à la fin du XX^e siècle (TEMBECK, 2002c).

Jocelyne Montpetit : danse-état (*butai*) et création de la compagnie Jocelyne Montpetit Danse

Quant à la chorégraphe et danseuse Jocelyne Montpetit, elle a créé sa compagnie en 1990 elle aussi. Elle expose son corps nu ou partiellement dévoilé dans des œuvres où elle est souvent soliste également. Cette artiste a résidé au Japon pendant cinq ans durant les années 1980, où elle s'est formée en danse *butô* et *Shintai Kisho* (Body Weather) auprès de grands maîtres, comme Min Tanaka, Tatsumi Hijikata et Kazuo Ohno, avant de revenir à Montréal (GARON 2006 ; BANVILLE et BÜRGER 1998). Dans ses solos inspirés des principes de la danse nipponne, elle cherche à se faire visiter par des ancêtres, à être habitée par d'autres femmes et d'autres hommes, « comme [si son corps] était mené par une mémoire d'un autre temps », dit-elle (MONTPETIT 2001, 14). Elle se laisse porter par des esprits et des âmes, notamment ceux des morts. Elle affirme qu'en dansant, « nous allons à la rencontre de ceux qui nous habitent, des enfants que nous étions et de ceux que nous avons portés, de nos grand-mères et des vieillardes que nous serons » (MONTPETIT, dans GÉLINAS 1988b). Ainsi, elle se lie à une temporalité passée, présente et future, elle joint son corps à d'autres individus. Elle se meut souvent tout en lenteur, de façon minimaliste, en effectuant des mouvements infinitésimaux et en cherchant un état d'ouverture et de perméabilité pour se faire traverser par des âmes et le cosmos, pour accueillir l'altérité. Elle cherche à « être traversée de toute part », à devenir un « corps médium », un corps relais, dit-elle (MONTPETIT 2001, 13-14). Son corps de femme nu n'évoque donc pas une sensualité, un objet de désir, mais il s'efface plutôt, il « disparaît » ou se vide, dirait-elle, pour être habité par des états qui le lient à d'autres

LE RÔLE DES FEMMES DANS LE DÉVELOPPEMENT DES PRATIQUES
CHORÉGRAPHIQUES EXPÉRIMENTALES À MONTRÉAL DANS LA SECONDE MOITIÉ
DU XX^E SIÈCLE

personnes, femmes, hommes, ancêtres, et même, animaux. À travers la « danse-état » qu'elle propose (et que l'on nommerait *butai* en japonais), Montpetit incarne et ressuscite des « mémoires fantomatiques », « des héroïnes aux destins tragiques », et même, des figures littéraires, comme « la douce de Dostoïevski, Ophélie de Shakespeare », ou encore, se laisse traverser par « la photographe Francesca Woodman » (14).

Danièle Desnoyers et Louise Bédard : chorégraphes explorant la plurivocité des archétypes féminins

Ensuite, il peut être souligné que le travail de plusieurs créatrices montréalaises des années 1990, comme celui de la chorégraphe Danièle Desnoyers, qui a fondé sa compagnie Le Carré des Lombes en 1989 (DOYON 2006), et celui de Louise Bédard, qui a créé Louise Bédard Danse en 1990, joue fréquemment avec le réel et le symbolique en déconstruisant et explorant jusqu'à les épuiser les constructions liées à la femme, au désir, à la sexualité et aux fantasmes, selon l'esthéticienne de la danse Laurence Louppe (1992). Une recherche autour de « personnages » féminins est fréquente dans leur travail, mais le sens que ces derniers prennent ne se résout pas clairement, car les chorégraphes mettent de l'avant, selon l'auteure, une « dynamique de paradoxe », où la relation entre le « je », le « moi » et l'« autre » est continuellement rejouée et déviée (LOUPPE 1992, 17). Autrement dit, il se crée un « espace de déchirure au cœur du représenté », qui découle d'une tension entre la présence réelle et la représentation. Dans le travail de ces créatrices, on retrouve une multitude de métamorphoses qui s'enchâssent et qui sont soutenues par une expérience continue, comme un état de corps persistant qui fait en sorte que le sens demeure perpétuellement reformulé et reconduit. Les danseuses arrivent donc à contourner et éviter l'illusion de la forme et du sens à travers des mouvements qui s'enveloppent les uns et les autres et qui sont soutenus par un état continu. Dena Davida (1992) abonde dans le même sens et souligne pour sa part que les chorégraphes montréalaises des années 1990 explorent le thème de la femme actuelle avec un regard onirique, poétique et post-féministe, en ayant recours à des symboles, métaphores et archétypes féminins qui sont déjoués et brouillés. Dans les chorégraphies de cette époque, il n'y a pas une femme, mais plutôt de multiples figures féminines qui s'imbriquent et qui n'ont pas un sens univoque, comme en témoignent particulièrement les créations de Louise Bédard.

Louise Bédard : danseuse et chorégraphe donnant une visibilité aux femmes dans l'ombre et cofondatrice de Circuit-Est

La démarche artistique de Louise Bédard est portée notamment par un désir de donner une visibilité accrue aux femmes, particulièrement celles qui sont restées trop souvent dans l'ombre. En ce sens, la première œuvre solo de Louise Bédard, *Braise blanche* (1990), a été développée suite à l'événement tragique de l'École Polytechnique de Montréal, attentat antiféministe survenu le 6 décembre 1989 lors duquel 14 femmes ont malencontreusement perdu la vie (BÉDARD 2012). Dans ce solo, Louise Bédard prend « à bras le corps » le destin de ces femmes ; elle incorpore leur fardeau en incarnant différentes figures évocatrices et poétiques, devenant « tour à tour enfant, adolescente, adulte, fantôme, vague, temps qui coule, lame tranchante, bateau en dérive, femme seule d'abandon, arbre en état de combustion, sourcière, [...] personne ne se débarrassant de ses démons » (BÉDARD 2019).

Puis, en réalisant son solo *Cartes postales de chimères* (1996), la chorégraphe et interprète explique qu'elle sentait une certaine urgence d'exprimer et de laisser venir à elle une certaine mémoire archétypale, ancestrale. Elle cherchait à incarner plusieurs femmes, à les laisser émerger et jaillir en elle, les invitant à la traverser, à l'habiter, avant de les laisser aller en partage. Sa danse, empreinte de spiritualité, cherchait à donner corps à celles « qui ont eu l'herbe coupée sous le pied, qui n'ont pas eu la chance de s'épanouir » (BÉDARD, dans BANVILLE ET BÜRGER 1998). Dans ce solo, elle tentait également d'exprimer et d'exposer les parts d'elle-même qui sont restées trop souvent captives, enfermées. Puis, elle incarnait des personnages comme celui qu'elle appelle « la femme cul-de-jatte », inspiré d'un homme sans jambes accompagné d'un chien qu'elle voyait souvent à Montréal. D'ailleurs, afin de mettre l'accent sur le fait que son corps devient un lieu de passage pour de multiples femmes, êtres et figures marginales dans sa danse, lorsque la créatrice-interprète décrit les actions qu'elle réalise dans son solo, elle utilise le pronom « elle(s) », plutôt que le « je » : « elle » fait cela, « elle » réalise cela... (BÉDARD 2012).

Plus tard dans sa carrière, trouvant que plusieurs femmes artistes ont eu insuffisamment de reconnaissance et souhaitant faire connaître davantage des créatrices qui ont eu une influence notable dans son parcours, la chorégraphe Louise Bédard initie le cycle *Itinéraire multiple*, qui inclut les chorégraphies suivantes : *Elles* (2002), inspirée du travail de la photographe Tina Modotti ; *Ce qu'il en reste* (2005), puisant sa source dans les réalisations de l'artiste dada Hannah Höch et *Enfin Vous Zestes* (2008), basée sur les peintures de la canadienne Marianna Gartner (FORTIN 2016a). Parallèlement à la présentation de ses spectacles chorégraphiques, Louise Bédard développe des initiatives

LE RÔLE DES FEMMES DANS LE DÉVELOPPEMENT DES PRATIQUES
CHORÉGRAPHIQUES EXPÉRIMENTALES À MONTRÉAL DANS LA SECONDE MOITIÉ
DU XX^E SIÈCLE

permettant de mettre de l'avant les réalisations de ces artistes visuelles. Par exemple, lors de la diffusion d'*Elles*, en 2002, la chorégraphe et son équipe favorisent la tenue d'une exposition des photographies de Tina Modotti en organisant la venue des œuvres de cette artiste depuis le Mexique (BÉDARD 2012). Pour Bédard, il est alors essentiel de lutter contre l'insuffisante visibilité du travail créatif de cette photographe d'origine italienne, émigrée au Mexique, et de dénoncer l'appropriation que cette artiste a subie au fil de sa carrière : « Tina Modotti est l'exemple d'une femme confrontée au mutisme. Elle a eu beau œuvrer dans le social, la politique, le cinéma hollywoodien et l'art, on s'est surtout servi d'elle, non seulement en art, mais au parti communiste », dit-elle (BÉDARD, dans MASSOUTRE 2003, 38).

De surcroît, en plus du développement d'une signature chorégraphique distinctive, de ses qualités remarquables d'interprète et de son engagement envers la reconnaissance d'autres femmes créatrices, l'apport de Louise Bédard dans le développement du milieu de la danse à Montréal est aussi marqué par sa contribution à l'établissement d'un espace créatif collectif. En effet, dans un désir de rassemblement et de coopération, Louise Bédard, en collaboration avec Sylvain Émard, Francine Gagné, Lucie Grégoire, Carol Ip, Rodrigue Jean, Jocelyne Sarrazin, Richard Simas, Lee Ann Smith et Tedi Tafel, a cofondé Circuit-Est, centre chorégraphique, en 1987 (DUSSAULT 2006). Ce lieu rassembleur regroupait, et regroupe encore à ce jour, des professionnels de la danse, soit des compagnies qui sont membres et qui bénéficient d'espaces et de services adaptés à la création, à la recherche, au partage, à la mise en commun de ressources et au perfectionnement en danse contemporaine (CIRCUIT-EST 2019). Parmi les membres, on a pu dénombrer les compagnies de plusieurs femmes au fil des années, dont celles de Danièle Desnoyers, Louise Bédard et Lucie Grégoire.

Lucie Grégoire et Danièle Desnoyers : états nomades et migratoires et renouvellement de la relation danse-musique

Lucie Grégoire, fondatrice de la compagnie de danse du même nom en 1986 et enseignante, a créé plus de trente œuvres chorégraphiques, dont des solos, des œuvres in situ et des pièces de groupe, qui ont une teneur anthropologique et sont inspirées de voyages ou séjours à l'étranger (notamment en Arctique, au Sahara, au Japon et au Portugal). Les créations de Lucie Grégoire questionnent le rapport à soi et à l'altérité et abordent des thèmes comme : l'immensité des paysages désertiques ou arctiques, la solitude, l'errance, le dépaysement, le nomadisme et la migration (GRÉGOIRE 2015, 2019 ; FORTIN 2016c). Quant

aux créations de Danièle Desnoyers, plusieurs ont marqué les esprits en proposant une relation innovante entre la danse et la musique, et c'est notamment le cas de sa trilogie constituée des œuvres : *Concerto grosso pour corps et surface métallique* (1999), *Bataille* (2002) et *Duos pour corps et instruments* (2003), créée avec la collaboration de la conceptrice sonore Nancy Tobin. Dans la première œuvre de la trilogie, les interprètes jouent avec la friction, le frottement et le glissement de leurs chaussures aux pointes métalliques (ce sont des souliers de danse à claquettes transformés) sur une grande surface métallique recouvrant le sol et ils explorent les vibrations et sons provoqués grâce à la vélocité et à l'amplitude de leurs corps en mouvement. Dans la dernière création, le processus est en quelque sorte inversé, en ce sens où c'est une recherche autour de la pénétration du son dans le corps qui est poursuivie, davantage qu'une quête d'extériorisation sonore. Il s'agit ici d'une certaine intériorisation et contenance du son très précise et minimaliste qui est explorée (DESNOYERS et PITOZZI 2014). Les trois danseuses, Sophie Corriveau, AnneBruce Falconer et Siônéd Watkins, sont reliées à un appareillage habituellement associé à la guitare électrique (amplificateurs, pédales, microphones) qui a été détourné pour l'occasion afin de permettre l'exploration du phénomène de larsen (*feedback*) dans toutes ses subtilités (TOBIN 2016). Chorégraphe marquante dont l'approche est à la fois véloce, poétique et minimaliste, Danièle Desnoyers est depuis 2012 professeure à l'Université du Québec à Montréal, où elle contribue à former d'autres créateurs et son répertoire est enseigné dans plusieurs institutions de formation professionnelle en danse au Canada (DESNOYERS et PITOZZI 2014).

Lynda Gaudreau : danse et arts visuels

Ajoutant à la diversité des pratiques chorégraphiques montréalaises de la fin du XX^e siècle, Lynda Gaudreau, qui a fondé sa Compagnie De Brune en 1992 et a suivi une formation en histoire de l'art, a pour sa part développé une démarche chorégraphique singulière où l'aspect plastique, anatomique, architectural et sculptural des corps prime dans une mise en espace souvent abstraite, épurée et sans artifices, dans une approche conceptuelle inspirée des arts visuels et du milieu muséal. Ses œuvres reflètent un intérêt pour un travail sériel et pour la décomposition des mouvements, ceux-ci étant souvent présentés avec sobriété et dépouillement, dans une certaine crudité et nudité (MASSOUTRE 2000, 2001). En outre, dans plusieurs projets collaboratifs qu'elle a initiés avec des artistes issus de diverses disciplines artistiques, Lynda Gaudreau tend à interroger l'autorité de l'auteur :

Gaudreau [...] questionne la traditionnelle notion d'auteur, autre extrémité de la danse comme institution. Elle invite d'autres artistes à contribuer à la création de certaines parties de ses œuvres. L'invitation sollicite ici

LE RÔLE DES FEMMES DANS LE DÉVELOPPEMENT DES PRATIQUES
CHORÉGRAPHIQUES EXPÉRIMENTALES À MONTRÉAL DANS LA SECONDE MOITIÉ
DU XX^E SIÈCLE

l'échange, le don, la mise sur pied de différents rapports entre artistes. Un rapport à la citation, avec tout ce que cela comporte par rapport à la question de l'auteur, est soulevé. L'autorité du sens est questionnée. (PONTBRIAND 2002, 108-109)

Son projet *Encyclopoedia*, qui se décline en plusieurs volets : *Document 1* (1999), *Document 2* (2000), *Compilation* (2001), *Document 3* (2002) et *Document 4* (2005), en témoigne. Ce projet, dans lequel Gaudreau juxtapose ses propres mouvements à des extraits chorégraphiques conçus par d'autres créateurs spécifiquement pour les interprètes de sa compagnie, notamment par Vincent Dunoyer et Thomas Hauert, emprunte aussi des mouvements à Vera Mantero et Akram Khan et inclut des vidéos, documentaires, partitions sonores et planches visuelles issues d'encyclopédies (FIGOLS 2006), révélant ainsi un intérêt pour la citation en danse (MASSOUTRE 2004a) et pour le partage de l'autorité, via une écriture qui adjoint plusieurs signatures.

Hélène Blackburn, Hélène Langevin et le développement de la danse jeune public

D'autres femmes de cette génération ont quant à elles œuvré pour faciliter un rapprochement entre la danse contemporaine et de nouveaux publics, comme Hélène Blackburn, qui a fondé sa compagnie Cas Public en 1989 et qui a d'abord créé des œuvres aux univers poétiques destinées aux adultes, comme *Cathédrale* (1988), *Dans la salle des pas perdus* (1991), *Les porteurs d'eau* (1990), *Suites furieuses* (1995) et *Incarnation* (1998) (TEMBECK 1994 ; CAS PUBLIC 2019), entre autres, avant de se tourner ultérieurement vers la création de chorégraphies destinées aux jeunes publics, dès *Nous n'irons plus au bois* (2001), œuvre qui fait allusion à l'histoire du Petit Chaperon rouge (BLACKBURN 2012) et qui sera suivie de *Courage mon amour* (2002), *Barbe-Bleue* (2004) et *Journal intime* (2006). Hélène Blackburn est l'une des artistes phares ayant contribué à faire en sorte que des enfants et adolescents s'intéressent davantage à l'art de la danse, de même qu'Hélène Langevin, issue du collectif Brouhaha Danse et ayant créé sa compagnie Bouge de là en 2000, celle-ci étant entièrement dédiée à la création de chorégraphies pour jeunes publics, comme le reflètent les premières œuvres de la compagnie : *La Tribu Hurluberlu* (2000), *Comme les 5 doigts de la main* (2003) et *Chut !!* (2005) (TEMBECK 2001 ; BOUGE DE LÀ 2019).

Manon Oligny : recherche autour de l'identité féminine et d'enjeux liés à la société contemporaine

Une autre voie créative empruntée à la fin du XX^e siècle à Montréal est celle de Manon Oligny, qui a fondé la compagnie Manon fait de la danse en 1999, et dont la démarche comporte une recherche approfondie autour de l'identité féminine et d'enjeux liés à la société contemporaine. Son travail ouvre un dialogue et suscite bon nombre de réflexions autour de la représentation du corps féminin, des diktats de la beauté, du mécanisme de la séduction, du corps-objet et de l'aliénation de la femme par rapport aux codes vestimentaires et aux carcans sociaux (ARSENAULT 2002 ; BOULANGER 2001). À titre illustratif, dans sa chorégraphie *24 X Caprices* présentée au Festival international de nouvelle danse en 2001, une danseuse ayant revêtu un tailleur réajuste continuellement sa posture en se contorsionnant en réaction aux contraintes imposées par son vêtement, tout en examinant et en palpant scrupuleusement son corps ; une autre interprète reprend les postures déhanchées d'une femme en boîte de nuit ; une autre encore s'applique consciencieusement à effectuer des étirements et des pincements sur sa peau ; puis une vocalisation importante survient sous différentes modalités expressives, comme des cris, fous rires, chansons à l'eau de rose, phrases non complétées et bribes de textes signées Christine Angot. Dans cette œuvre, la sensualité qui est présentée est alors « retournée sur elle-même, impossible à récupérer dans aucun rapport de désir sexuel. L'ensemble provoque un mouvement de distanciation qui n'a plus rien à voir avec quelque représentation esthétique de l'affirmation ou du désir » (ARSENAULT 2002, 52). En effet, la danse de Manon Oligny se développe particulièrement à travers une intensité des gestes et des paroles, via de l'excès et de la répétition, cela permettant de susciter un certain détachement et un regard critique chez le spectateur, plutôt qu'une totale adhésion ou identification à ce qui lui est présenté, cet effet étant de surcroît renforcé par les fines touches d'humour et de provocation qui parsèment le travail chorégraphique.

Catherine Tardif : processus d'improvisation révélant des états profonds

Autre artiste importante de la danse montréalaise, Catherine Tardif a quant à elle fondé sa compagnie Et Marianne et Simon en 2001 après avoir mené en parallèle des carrières d'interprète et de chorégraphe indépendante à projets pendant près de vingt ans, soit durant les années 1980 et 1990. Danseuse reconnue, elle a été interprète pour la Fondation Jean-Pierre Perreault, Carbone 14, Ex Machina, le Carré des Lombes, Montréal Danse et Cas Public, entre autres, en plus de créer des chorégraphies à son compte et pour Fortier Danse-Création, Montréal Danse et Danse-Cité notamment. Les premières créations de sa compagnie sont intitulées : *Et Marianne et Simon* (2001), *Trio Métal* (2002), *Soli*

LE RÔLE DES FEMMES DANS LE DÉVELOPPEMENT DES PRATIQUES
CHORÉGRAPHIQUES EXPÉRIMENTALES À MONTRÉAL DANS LA SECONDE MOITIÉ
DU XX^e SIÈCLE

et *Un show western* (2004), et elles sont essentiellement développées à partir de séquences d'improvisations initiées par des mises en situation, des petites histoires, des mots-clés, des énoncés et des souvenirs personnels (comme un épisode autour d'une table de cuisine, un souvenir en lien avec des verres d'eau...) permettant de susciter des états profonds chez les interprètes, ces derniers faisant ensuite appel à une mémoire très fine et un imaginaire précis pour réinvestiguer et se remémorer ces moments intérieurs et intimes, puisque la chorégraphe a pour singularité de ne jamais filmer les improvisations réalisées en studio. Ensuite, lors de la composition des œuvres, les improvisations sont subséquemment structurées et réorganisées en une multitude de moments chorégraphiques (MASSOUTRE 2004b ; TARDIF 2015).

Fin du XX^e siècle et tournant du XXI^e: diversité des approches chorégraphiques

En plus du travail de toutes les créatrices susmentionnées, le milieu de la danse expérimentale à Montréal sera marqué à la fin du XX^e siècle par un transculturalisme et une diversification des pratiques chorégraphiques, notamment grâce au travail créatif de plusieurs femmes d'origines variées, telles que : Irène Stamou, qui puise dans ses racines grecques, Mariko Tanabé, dont la danse se métisse d'influences asiatiques et de pratiques somatiques, Dominique Porte, d'origine française et désormais établie à Montréal, et Zab Maboungou, qui propose une danse africaine contemporaine (TEMBECK 2001). Cette dernière, née à Paris et ayant des origines congolaise et bretonne, est une chorégraphe, interprète, enseignante, philosophe et écrivaine qui a fondé la Compagnie de danse Nyata Nyata (qui signifie « piétine piétine » en lingala) (AÏT EL-MACHKOURI, 2014) à Montréal en 1987. Elle a développé une approche en danse basée sur la circulation du souffle, une technique du mouvement appelée *lokéto*, « qui consiste, à travers la musique rythmique africaine, à “identifier les trajectoires du souffle” pour développer l'endurance et la présence du corps dans l'espace » (AÏT EL-MACHKOURI, 2014). Dans cette « méthode rythmique du souffle » (LÉVESQUE 1994, 91), qu'elle explique au sein de son livre *Heya Danse ! Historique, poétique et didactique de la danse africaine* publié en 2005 (VEILLETTE 2017), le souffle est considéré comme une matière fluide qui « assure une continuité, un lien [...] entre les choses du monde », dit-elle (LÉVESQUE 1994, 92). La danse que Zab Maboungou propose se tisse à travers une relation intime entre les mouvements et la rythmique de la musique générée par des tambours. Sa démarche touche à plusieurs danses et musiques d'Afrique. Artiste engagée, Zab Maboungou a cherché au fil de sa carrière à déconstruire les préjugés et à affranchir la danse africaine de « l'image du nègre dansant »,

souligne-t-elle (AÏT EL-MACHKOURI, 2014). Elle a reçu le prix Charles-Biddle en 2013, puis le Grand Prix et celui de la Diversité culturelle en danse du Conseil des arts de Montréal en 2015 (VEILLETTE 2017). Elle enseigne la danse dans son studio depuis bon nombre d'années et la philosophie au Cégep Montmorency (LÉVESQUE 1994). Pour sa part, la chorégraphe Isabelle Van Grimde, originaire de Belgique et ayant fondé sa compagnie Van Grimde Corps Secrets en 1992 à Montréal, a contribué, en 1989, à la fondation du Studio 303, lieu consacré à la formation, la recherche et la diffusion de la danse contemporaine, dédié autant aux artistes de la relève qu'à ceux plus établis, ce studio étant toujours actif présentement (FORTIN 2016d). Également, cette artiste aborde l'interdisciplinarité, ses œuvres étant portées par un dialogue entre la danse, la musique et d'autres disciplines artistiques et plus récemment, avec les technologies numériques, comme celles d'Isabelle Choinière d'ailleurs, qui a créé la compagnie Corps Indice en 1992, de même que celles de Marie-Claude Poulin et Martin Kusch, qui réalisent des installations et des environnements interactifs impliquant les arts médiatiques et chorégraphiques avec leur compagnie Kondition Pluriel qu'ils ont cofondée en 2000.

Conclusion

Pour conclure, il peut être souligné qu'en définitive, les femmes artistes en danse ont réussi leur pari émancipatoire et identitaire dans la seconde moitié du XX^e siècle en étant des actrices capitales du développement des pratiques chorégraphiques expérimentales à Montréal, d'abord en contribuant à la modernité en danse au Québec et au Canada, puis en créant des groupes pépinières d'artistes chorégraphes, en fondant des institutions de formation et de diffusion dédiées à la nouvelle danse, puis en développant des identités chorégraphiques singulières, pour certaines post-féministes, à titre de chorégraphes indépendantes et en fondant leur propre compagnie.

Bibliographie

- AÏT EL-MACHKOURI, Zora. 2014. « Montréal : Zab Maboungou, un sacré souffle ». *Jeune Afrique*, 10 mars 2014. <https://www.jeuneafrique.com/134229/societe/montr-al-zab-maboungou-un-sacr-souffle/>
- ALBRIGHT, Ann Cooper. 1991. "Incalculable choreographies". In *Mining the dancefield: Feminist theory and contemporary dance*, 104-135. Doctoral dissertation, New York University.

LE RÔLE DES FEMMES DANS LE DÉVELOPPEMENT DES PRATIQUES
CHORÉGRAPHIQUES EXPÉRIMENTALES À MONTRÉAL DANS LA SECONDE MOITIÉ
DU XX^E SIÈCLE

ALBRIGHT, Ann Cooper. 2013. "Mining the Dancefield: Spectacle, Moving Subjects, and Feminist Theory". In *Engaging Bodies: The Politics and Poetics of Corporeality*, 64-75. Middletown: Wesleyan University Press.

ARBOUR, Rose-Marie. 1991. « La fabrication de la figure de l'artiste en tant que femme dans les années 60 au Québec ». Dans *Les arts et les années 60*, sous la direction de Françoise Couture, 79-88. Montréal : Triptyque.

ARSENAULT, Mathieu. (2002). « L'intense fait de la danse / 24X Caprices, Compagnie Manon fait de la danse, chorégraphe : Manon Oligny. Interprètes : Anne-Marie Boisvert, Noémie Godin-Vigneault, Annick Hamel, Mathilde Monnard. Création le 1er octobre 2001 au studio de l'Agora de la danse dans le cadre du Festival international de nouvelle danse ». *Spirale* 185 : 51-52.

BANVILLE Jean-Yves de, producteur et BÜRGER, Jean-Claude, réalisateur. 1998. *Corps à corps : au Québec, la danse a 50 ans*. Montréal : Filmoption International, Vidéo, 82:30.

BDVW (BIBLIOTHÈQUE DE LA DANSE VINCENT-WARREN). 2016a. « Fonds Françoise Graham ». <https://bibliodanse.ca/Record.htm?idlist=5&record=10184620124929028029>

BDVW (BIBLIOTHÈQUE DE LA DANSE VINCENT-WARREN). 2016b. « Fonds Jo Lechay ». <https://bibliodanse.ca/Record.htm?record=10169529124929877019>

BÉDARD, Louise. 2012. « *Visages de la danse, Saison 2 : Louise Bédard* ». Entretien avec Aline Apostolska. Montréal : Circuit-Est centre chorégraphique et Canal Savoir, Vidéo, 58:58.

BÉDARD, Louise. 2019. « BRAISE BLANCHE (ou la mémoire d'un hiver enseveli) ». Consulté le 21 décembre 2019. <https://www.lbdanse.org/braise-blanche>

BLACKBURN, Hélène. 2012. « *Visages de la danse, Saison 1 : Hélène Blackburn* ». Entretien avec Aline Apostolska. Montréal : Circuit-Est centre chorégraphique et Canal Savoir, Vidéo, 56:56.

BOUGE DE LÀ. 2019. « La compagnie ». Consulté le 23 décembre 2019. <https://bougedela.org/fr/la-compagnie/>

- BOULANGER, Luc. 2001. « Manon Oligny : Mouvements du désir ». *Voir*, 19 septembre 2001. <https://voir.ca/scene/2001/09/19/manon-oligny-mouvements-du-desir/>
- BROUSSEAU, Jean-Paul. 1982. « Linda Rabin et “Tellurien” aux GBC : Débusquer chez le danseur l’émotion bloquée ». *La Presse*, 20 mars 1982, C12.
- CAS PUBLIC. 2019. « La compagnie : historique et répertoire ». Consulté le 27 décembre 2019. <https://www.caspublic.org/francais/compagnie/>
- CHOUINARD, Marie. 1993. “Sunday Night : Marie Chouinard”. Interview by Dennis Trudeau. Montreal: Canadian Broadcasting Corporation Production, Video, 25:48.
- CHOUINARD, Marie. 2010. *Compagnie Marie Chouinard*. Montréal : Les Éditions du passage.
- CIRCUIT-EST. 2019. « À propos : un lieu pour la danse contemporaine ». Consulté le 21 décembre 2019. <https://circuit-est.qc.ca/a-propos/>
- CLOUTIER, Michèle France. 2008. « Groupe Nouvelle Aire ». *Encyclopédie canadienne*. <http://encyclopediecanadienne.ca/fr/article/groupe-nouvelle-aire-le/>
- DAVIDA, Dena. 1991. « L’art itinérant – Qui hébergera la danse à Montréal ? ». *Jeu* 59 : 17–20.
- DAVIDA, Dena. 1992. « Besoins vitaux, forces irrésistibles : la prochaine génération de danse québécoise ». Dans *Festival international de nouvelle danse, 1992*, 30-35. Montréal : Parachute.
- DAVIDA, Dena et LAVOIE-MARCUS, Catherine. 2012. “Like cactuses in the desert: the flourishing of dance in Montréal universities in the 1970s”. In *Renegade Bodies: Canadian Dance in the 1970s*, edited by Allana Lindgren et Kaija Pepper, 155-170. Toronto: Dance Collection Danse Press/es.
- DAVIDA, Dena. 2019. « Dena Davida : commissaire, chercheuse et éducatrice en arts vivants. Bio & CV ». Consulté le 30 décembre 2019. <https://denadavida.ca/bio/>
- DESNOYERS, Danièle et PITOZZI, Enrico. 2014. « À la manière des étoiles : une mathématique des corps entre geste et son ». *Archée*. www.archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=455

LE RÔLE DES FEMMES DANS LE DÉVELOPPEMENT DES PRATIQUES
CHORÉGRAPHIQUES EXPÉRIMENTALES À MONTRÉAL DANS LA SECONDE MOITIÉ
DU XX^E SIÈCLE

DOYON, Frédérique. 2006. « Desnoyers, Danièle ». *Bibliothèque de la danse Vincent-Warren*.

<https://bibliodanse.ca/Record.htm?record=10134554124929527369>

DUNNING, Jennifer. 1982. "Dance: Marie Chouinard". *The New York Times*, October 24, 1982.

DUSSAULT, Geneviève. 2006. « Bédard, Louise ». *Bibliothèque de la danse Vincent-Warren*.

<https://bibliodanse.ca/Record.htm?record=10134556124929527389>

ELLENWOOD, Ray et LINDREN, Allana. 2009. "Jeanne Renaud: Interdisciplinary Innovation". *Encore! Encore! A Dance Collection Danse Web Exhibition*. <http://www.dcd.ca/exhibitions/renaud/>

FEBVRE, Michèle. 1988. « Globalement nôtre... ». Dans *Récital de danse de Françoise Sullivan et Jeanne Renaud 29, 30 avril et 1^{er} mai 1988*, 2-3. Montréal : Musée d'art contemporain.

FEBVRE, Michèle. 2005. « Anatomie du vertige ». Dans *Anatomie du vertige. Ginette Laurin : 20 ans de création*, 9-37. Montréal : Les Heures bleues.

FEBVRE, Michèle. 2006. « Groupe Nouvelle Aire ». *Bibliothèque de la danse Vincent-Warren*.

<http://bibliodanse.ca/Record.htm?record=10134561124929527439>

FIGOLS, Florence. 2006. « Lynda Gaudreau ». *Bibliothèque de la danse Vincent-Warren*.

<https://www.bibliodanse.ca/Record.htm?record=10134888124929520609>

FORTIN, Josiane. 2016a. « Bédard, Louise : œuvres récentes et patrimoine ». *Bibliothèque de la danse Vincent-Warren*.

<https://bibliodanse.ca/Record.htm?record=10134556124929527389>

FORTIN, Josiane. 2016b. « Davida, Dena ». *Bibliothèque de la danse Vincent-Warren*. <https://bibliodanse.ca/Record.htm?record=10181213124929094959>

FORTIN, Josiane. 2016c. « Grégoire, Lucie ». *Bibliothèque de la danse Vincent-Warren*. <https://bibliodanse.ca/Record.htm?record=10181236124929094189>

JOSIANE FORTIN

FORTIN, Josiane. 2016d. « Van Grimde, Isabelle ». *Bibliothèque de la danse Vincent-Warren*.

<https://bibliodanse.ca/Record.htm?record=10181316124929095989>

GAGNON, François-Marc. 1998. *Chronique du mouvement automatiste québécois, 1941–1954*. Outremont : Lanctôt.

GAGNON, Lise. 2006. « Un milieu fort (et) fragile ». *Jeu* 119 : 6-14.

GARON, Marie-France. 2006. « Montpetit, Jocelyne ». *Bibliothèque de la danse Vincent-Warren*.

<https://bibliodanse.ca/Record.htm?record=10134565124929527479>

GÉLINAS, Aline. 1988a. « Proposer sa personne, sa voix, sa tête, son âme, sa poésie : entretien avec Marc Béland ». *Jeu* 46 : 17-25.

GÉLINAS, Aline. 1988b. « Les Géantes aux pieds fragiles, une affaire de femmes ». *Voir*, 8 décembre 1988.

GÉRIN, Annie. 2018. *Françoise Sullivan, sa vie et son œuvre*. Toronto : Institut de l'art canadien.

GRÉGOIRE, Lucie. 2015. « Visages de la danse, Saisons 3-4 : Lucie Grégoire ». Entretien avec Aline Apostolska. Montréal : Circuit-Est centre chorégraphique et Canal Savoir, Vidéo, 54:05.

GRÉGOIRE, Lucie. 2019. « Biographie ». Consulté le 23 décembre 2019. <https://www.luciegregoiredanse.ca/biographie>

LEMIEUX, Denise. 2002. « Les femmes et la création culturelle ». Dans *Traité de la culture*, 251-260. Québec : Presses de l'Université Laval.

LEVAC, Manon. 2006. « Époque, Martine ». *Bibliothèque de la danse Vincent-Warren*. <http://bibliodanse.ca/Record.htm?record=10134885124929520679>

LÉVESQUE, Solange. 1994. « Zab Maboungou : la méthode rythmique du souffle ». *Jeu* 72: 91-93.

LINDGREN, Allana. 2003. *From Automatism to Modern Dance. Françoise Sullivan With Franziska Boas in New York*. Toronto: Dance Collection Danse Press/es.

LINDGREN, Allana. 2011. "Rethinking Automatist Interdisciplinarity: The Relationship between Dance and Music in the Early Choreographic Works of

LE RÔLE DES FEMMES DANS LE DÉVELOPPEMENT DES PRATIQUES
CHORÉGRAPHIQUES EXPÉRIMENTALES À MONTRÉAL DANS LA SECONDE MOITIÉ
DU XX^E SIÈCLE

Jeanne Renaud and Françoise Sullivan, 1948–1950”. *Circuit, Musiques contemporaines* 21 (3) : 39-53.

LION, Eugène et LECHAY, Jo. 1984. *La Compagnie Danse Jo Lechay*. Montréal : Compagnie Danse Jo Lechay, Vidéo, 12:15.

LOUPPE, Laurence. 1992. « La nouvelle danse québécoise (dans les navigations du regard) ». Dans *Festival international de nouvelle danse, 1992*, 13-17. Montréal : Parachute.

LUPIEN, Anna. 2011. « De la cuisine au studio : le rapport public/privé interrogé au fil des parcours d’artistes québécoises de trois générations ». Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.

MALTAIS, Chantal. 2002. « 60^e anniversaire du droit de vote des femmes au Québec (1940-2000) ». *Saguenayensia* 44 (2) : 44-47.

MARTIN, Andrée. 2010. « Festival international de nouvelle danse ». *Encyclopédie canadienne*.
<http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/festival-international-de-nouvelle-danse-find/>

MASSOUTRE, Guylaine. 2000. « Cultures, ethnologie et formes : l’automne 1999 en danse ». *Jeu* 95 : 120-133.

MASSOUTRE, Guylaine. 2001. « Le temps des signatures : l’automne 2000 en danse ». *Jeu* 99 : 168-177.

MASSOUTRE, Guylaine. 2003. « Être femme et artiste : Louise Bédard, chorégraphe et danseuse ». *Jeu* 109 : 37-43.

MASSOUTRE, Guylaine. 2004a. « Un dernier FIND sans frontières ni cloisons : l’automne 2003 en danse ». *Jeu* 111 : 138-148.

MASSOUTRE, Guylaine. 2004b. « Rencontre avec Catherine Tardif, chorégraphe à projets ». *Jeu* 113 : 148-154.

MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES. 1984. *La politique de la danse au Québec*. Montréal : Bibliothèque nationale du Québec.

MONTPETIT, Jocelyne. 2001. « Fragments d’un discours sur la danse ou De l’expression de soi jusqu’à la disparition ». *Liberté* 43 (4) : 8-16.

JOSIANE FORTIN

PONTBRIAND, Chantal. 1985. « Coup d'envoi ». Dans *Festival international de nouvelle danse, 1985*, 1-3. Montréal : Parachute.

PONTBRIAND, Chantal, directrice. 1985-2003. *Festival international de nouvelle danse* [programmes-souvenirs]. Montréal : Parachute.

PONTBRIAND, Chantal. 1992. « Le Vertige de Montréal ». Dans *Festival international de nouvelle danse, 1992*, 11. Montréal : Parachute.

PONTBRIAND, Chantal. 2002. « Danse extrême ». Dans *Ode au corps, une histoire de danse*, 100-112. Alberta : Banff Centre Press.

RACINE, Rober. 2010. « Cristalliser la joie, le vivant, l'amour ». Dans *Compagnie Marie Chouinard*, 13-17. Montréal: Les Éditions du passage.

SMART, Patricia. 1998. *Les femmes du Refus global*. Montréal : Boréal.

SOLOMON, Noémie. 2014. "Imperceptible Virtuosity. Experimental Genealogies for a Contemporary Dance Field in Québec". Conference given at McGill University, Montreal, April 1, 2014. https://img-cache.opencdn.com/fixed/35480/assets/Fms_H_N5B73Bv184.pdf

SULLIVAN, Françoise. 1948. « La danse et l'espoir ». Dans Borduas Paul-Émile, *Refus global*. Montréal : Éditions Mithra-Mythe.

TARDIF, Catherine. 2015. « Visages de la danse, Saisons 3-4 : Catherine Tardif ». Entretien avec Aline Apostolska. Montréal : Circuit-Est centre chorégraphique et Canal Savoir, Vidéo, 54:07.

TEMBECK, Iro. 1986. « La danse : parente pauvre des arts de la scène et paria de notre culture ». Dans *Les pratiques culturelles des Québécois : une autre image de nous-mêmes*, sous la direction de Jean-Paul Baillargeon, 183-214. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture.

TEMBECK, Iro. 1991. *Danser à Montréal : germination d'une histoire chorégraphique*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

TEMBECK, Iro. 1994. « La nouvelle danse montréalaise : ses antécédents, ses perceptions publiques, ses caractéristiques : un essai de définition ». Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal.

TEMBECK, Iro. 2000. « Martine Époque ». Dans *Encyclopédie de la danse théâtrale au Canada*, sous la direction de Susan Macpherson, 178-180. Toronto : Dance Collection Danse Press/es.

LE RÔLE DES FEMMES DANS LE DÉVELOPPEMENT DES PRATIQUES
CHORÉGRAPHIQUES EXPÉRIMENTALES À MONTRÉAL DANS LA SECONDE MOITIÉ
DU XX^E SIÈCLE

TEMBECK, Iro. 2001. *La danse comme paysage : Sources, traditions, innovations*. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture.

TEMBECK, Iro. 2002a. « Pour une culture chorégraphique élargie : bilan inhabituel de la danse québécoise ». Dans *Traité de la culture*, sous la direction de Denise Lemieux, 769-786. Québec : Presses de l'Université Laval.

TEMBECK, Iro. 2002b. "Made in Montreal: Choreographic Trends 1978-1993". In *Estivale 2000: Canadian Dancing Bodies then and now*, 63-73. Toronto: Dance Collection Danse Press/es.

TEMBECK, Tamar. 2002c. "The Staging of Desire: A Feminist Portrait of Marie Chouinard". In *Estivale 2000: Les Corps dansants d'hier à aujourd'hui au Canada*, 191-198. Toronto: Dance Collection Danse Press/es.

TOBIN, Nancy. 2016. « Écritures chorégraphiques et sonores imbriquées : récits de collaborations avec Danièle Desnoyers ». *L'Annuaire théâtral* 60 :133-145.

VEILLETTE, Mario. 2017. « Chroniques du regard 2016-2017 – Mozongi par Zab Maboungou – Compagnie Danse Nyata Nyata ». *La Rotonde*. <https://www.larotonde.qc.ca/2017/01/chroniques-du-regard-2016-2017-mozongi-par-zab-maboungou-compagnie-danse-nyata-nyata/>

VIGNEAULT, Louise. 2002. *Identité et modernité dans l'art au Québec : Borduas, Sullivan, Riopelle*. Montréal : Éditions Hurtubise.